anxa
84-B
10646

BALLI DI SFESSANIA

JACQUES CALLOT

(1592 - 1635)

BALLI DI SFESSANIA

EIN ZYKLUS VON 24 KUPFERN DES

JACQUES CALLOT (1592–1635)

HERAUSGEGEBEN UND EINGELEITET VON

DR. KARL KLOSS

ARTUR WOLF, VERLAG, WIEN

Dieses Werk wurde im Auftrage des Verlages Artur Wolf, Wien, in einer einmaligen numerierten Auflage von 500 Exemplaren in Relief-Gravüre nach den in der Hofbibliothek zu Wien befindlichen Originalen hergestellt. Die Gravüren der Nummern 1—100 wurden auf kaiserlich Japan abgezogen. Die Gravüren der Nummern 101—500 auf handgeschöpftem Büttenpapier. 5 Exemplare A—E wurden auf altem Bütten abgezogen. Dieses Exemplar trägt die Nummer

425

CALLOT ausreichend künstlerisch zu würdigen, dazu fehlt hier der Raum und die gebotene Gelegenheit kann ohne Schaden ungenützt bleiben, da die reproduzierten Kupfer dies weitaus überzeugender und vollständiger als alle Worte tun. — Callot hat die »BALLI DI SFESSANIA« 1622 in Nancy vollendet, wohin er, erfüllt von Eindrücken, reich an Plänen und Entwürfen, aus Italien zurückgekehrt war, um seine Heimat, zumindest auf längere Zeit nicht, nimmermehr zu verlassen. Seine ereignisreichen Lehr- und Wanderjahre lagen schon hinter ihm und er war bereits ein angesehener Künstler, der im Rufe eines hervorragend begabten und fruchtbaren Radierers von eigenartigem persönlichen Stil stand. In den »Zwei grotesken Tänzern« (1616) und den »Drei großen Pantalonen« (1619) haben wir die vielversprechenden Vorläufer der BALLI ‹als »dances sfessenniennes« seit dem Altertum bekannt. Ethymologisch hängt der Name mit dem des etruskischen Städtchens FESCENIA zusammen, woselbst ursprünglich, zum Beispiel bei Hochzeiten auf den Bräutigam, bei Triumphzügen auf den Triumphator, die »versus fescennini«, Neckverse zotigen Inhalts, vorgetragen wurden; es ist wahrscheinlich, daß sie später von Tänzen begleitet waren, woraus der Zusammenhang ohneweiters erhellt›, in denen dann alles Unsichere und Unfreie eindrucksvoll ausgereift und voll lebendigster Erfüllung erscheint. Die BALLI führen uns die Hauptpersonen der italienischen Stegreifkomödie vor, je zwei in einer mimischen Szene (Lazzi = Verbände genannt, weil ursprünglich durch derlei Intermezzi der Harlekin die einzelnen Szenen verband) einander gegenübergestellt, die durch winzige Figürchen im Hintergrunde vorbereitet, weitergeführt oder durch Zuschauer anderswie belebt wird. An diesen kleinen Kompositionen erkennen wir, wie meisterhaft Callot es verstand, reichstes Leben, auf kleinstem Raum zusammengedrängt, natürlich darzustellen; zudem müssen wir an den mit romanischem Temperament dargestellten Figuren den lebendigen Ausdruck und das Ueberzeugende der Bewegungen bewundern. Wie alle nicht rein phantastischen Darstellungen Callot's sind auch die Balli ein historisch getreues Zeitporträt, ein wertvoller Beitrag zur Kulturgeschichte.

Es erscheint von Wert, über das Wesen der COMMEDIA DELL' ARTE (das ist Zunftkomödie, weil sie von zünftigen Schauspielern gespielt wurde), die auch C. A SUGGETO (die improvisierte Stegreifkomödie) genannt wird, ganz kurz nur einiges zu sagen, weil dadurch das Verständnis der Callot'schen Blätter sicher

wesentlich gefördert wird. Die Stegreifkomödie ist wohl so alt wie die Schauspielkunst selbst und die Dramen aller Völker haben so ihren Ursprung in ihr. Sie selbst wurzelt nachweislich in der oskischen und diese wiederum in der tarentinischen Stegreifkomödie. In der typischen Form begegnen wir ihren Anfängen um die Mitte des XVI. Jahrhunderts, in welcher Zeit sich die Reaktion gegen die »C. ERUDITA«, die durch jene allmählich verdrängt wurde, bemerkbar machte; ihren Höhenpunkt erreichte sie um die Wende des XVI. und im XVII. Jahrhundert, in welchem sie ihren Siegeszug über alle europäischen Länder vollendet hatte. Als ihr Erfinder wird Francesco Cherea, Terenzino Ch. geheißen, Günstling und Lieblingskomiker Papst Leo X., angenommen, desgleichen finden wir in den Komödien des berühmten Paduaner Bauerndarstellers Angelo Beolco (geboren 1502; Ruzzante = Spaßmacher genannt) bestimmende erste Uebergänge zu dieser Kunstform. In des letzteren Komödien war vorerst nur wenig der Improvisation überlassen. Beide Genannten sind ein gutes Beispiel für ein Hauptcharakteristikum der C. dell'arte: Dichter und Schauspieler des aufzuführenden Stückes sind eine Person. Die Stegreifkomödie kennt keine geschriebenen Texte, von denen sich die Schauspieler in der Erkenntnis emanzipiert hatten, daß die Arbeit des Schriftstellers nur mehr in immer neuer Kombination der traditionellen Motive bestehe, daß die Wirkung einer Aufführung mehr von ihrer eigenen Leistung als der des Dichters abhänge. Das Publikum fand weit mehr Gefallen an ihren grotesken Scherzen und Einfällen als an einer noch so tiefsinnigen Dichtung. Im großen wurde die Handlung und die Szenenfolge der aufzuführenden Komödie festgelegt (Flaminio Scala, der Reformator der C. dell' arte, ließ als erster derartige Szenarien schriftlich aufzeichnen), alles übrige, Mono- und Dialoge, wurde der Improvisation anheimgestellt. Jeder Schauspieler sprach in dem ihm am meisten geläufigen Dialekt, so daß diese Stücke, in denen neben allen italienischen Mundarten auch französisch, spanisch und deutsch geredet wurde, oft ein wahrer Babelturm waren. Zu den Worteinfällen kamen groteske körperliche Aktionen, die Lazzi, die, als äußerst wirksam, im Szenarium eine große Rolle spielten. Clownerien von knotiger Derbheit, Rauf- und Prügelszenen, Kampfspiele und Tänze (nach Art der Moriskentänze), in grotesken Gliederverrenkungen ausgeführt, erfüllten die Stücke. Callot hat auf seinen Blättern eine Serie der köstlichsten derartigen Lazzi verewigt. Ein zweites wichtiges Merkmal der C. dell' arte sind die typischen Hauptfiguren, die in jedem Stück vorkamen. An-

fangs nur wenige, wurde ein großer Teil im XVII. Jahrhundert geschaffen, so der MEZZETINO des Angelo Constantini, Mitglied der italienischen Komödianten in Paris (1632), der ihn nach der Callot'schen Zeichnung kostümierte. Von dem genannten Schauspieler erzählt man, daß er wegen seines schönen Gesichtes und desgleichen Augen nie maskiert auftrat. Von Ruzzante wurde 1567 der PANTALONE eingeführt (nach einem venezianischen Kleidungsstück, an dem Hose und Strümpfe vereinigt waren, benamst). Er war der komische Alte, meist ein venezianischer Kaufmann, dessen Dialekt er auch sprach, einfältig, ehrlich und gutherzig, oft verliebt. Ursprünglich trug er den Schlafrock (Zimarra) der venezianischen Kaufleute, später einen schwarzen Rock, rotes Unterkleid und einen runden, am Kinn spitzen Bart. Dieser, sowie der HARLEKIN, dann BRIGHELLA (der feraresische Schelm und Kuppler) und der DOTTORE traten stets in Gesichtsmasken auf, was bei den andern Figuren gewöhnlich nicht der Fall zu sein pflegte. Sie alle machten allmählich Wandlungen ihrer Charakterisierung, ihres Namens und Kostüms durch, am meisten wohl der ARLECHINO (Harlekin nach dem französischen Dämon, der die wilde Jagd anführte, benannt), ursprünglich Zanni, Giovanni geheißen. Er war von quecksilberner Beweglichkeit, ein übertriebener Possenreißer, unverschämt, spöttisch und gemein in seinen Ausdrücken, stellte den tölpelhaften Bergamasken, Diener und Lastträger dar und gehörte zu den beliebtesten Figuren der Stegreifkomödie. Pietro Maria Cecchini, FRITELLINO genannt (wir finden sein Bild auf einem Callot'schen Blatt), ein Schüler des Scala, wurde wegen seiner vorzüglichen Harlekindarstellung sogar geadelt, ein Beweis, wie sehr diese Maske bei Hoch und Nieder in Gunst stand. Ein zweiter Bedientencharakter begegnet uns im spitzbübischen SCAPINO. PULCINIELLO, von Fiorillo Silvio 1630 auf die Bühne gebracht, war ein apulischer Spaßvogel und Possenreißer aus Acerra und sprach kalabresisch. Er trat in einem ganz weißen Kostüm auf, hatte einen Buckel vorn und hinten und eine schnabelartige Nase. Seinen Namen soll er nach dem berühmten Komiker Puccio d'Aniello erhalten haben. Eine sehr wichtige Figur bedeutete die des CAPITANO, der im miles gloriosus des Plautus seinen Urahn hatte. In ihm sehen wir den prahlerischen Eisenfresser mit den hyperbolischen Zügen des spanischen Bramarbas, aufschneiderisch, aber im entscheidenden Moment lächerlich feig. Berühmte Darsteller gaben ihm Namen, Charakter und ein neues Relief. Hier seien nur angeführt der CPTN COCODRILLO des

Fabricio de Formarici, der neapolitanische CPTN SCARAMUCCIA, der sich spanisch trug, CPTN MATAMOROS (Maurentöter) des Silvio Fiorillo und der gleichfalls neapolitanische CPTN SPAVENTO DELL'INFERNO (Kptn. Furcht aus dem Höllental). Von den vielen stehenden Figuren seien hier nur noch der grobe Lümmel COVIELLO, der süße Geck aus Rom GELSOMINO, GIAN CURGOLO, ein ungeschliffener Bauer aus Kalabrien, PASCANIELLO, ein Modenarr aus Neapel und endlich der Stotterer und Stammler TARTAGLIA, der seinen Sprachfehler zu komischen Szenen nützte, genannt, um damit zu zeigen, was alle diese Typen bedeuten sollten: die Personifizierung aller menschlichen Schwächen, durch Uebertreibung verständlich und lächerlich gemacht. Neben diesen männlichen Masken finden wir in Italien schon um 1560, nach anderen sogar schon 1529, weibliche, von Frauen dargestellt. Früher und in anderen Ländern noch viel später, wurden weibliche Rollen von Knaben gespielt. Die weiblichen Typen stellten Stubenmädchen (COLOMBINE = Täubchen, Zofe von Pantalons Tochter und Geliebte des Harlekin, etwa unsere Soubrette) und ihre Gebieterinnen, weiters Kupplerinnen und deren Opfer, Zimmervermieterinnen und dergleichen mehr vor.

Die Komödien wurden meist von wandernden Schauspielern auf einem einfachen Holzgerüst (wir sehen eines auf einem der Callot'schen Kupfer), auf öffentlichen Plätzen mit einem Vorhang im Hintergrund als Kulisse oder in den höfischen Theatersälen mit reicher Ausstattung gespielt. Der Schauplatz der Handlung war meist eine Straße oder ein Platz vor den Häusern der an der Handlung beteiligten Personen. (Wenn wir das hier Gesagte überblicken, erkennen wir erst recht, wie Callot mit geringem Aufwand vorzüglich zu charakterisieren verstand.)

Der Inhalt der Komödien war meist derb, zotig, dem Zeitgeschmack und der Herkunft der Schauspieler aus dem Volke entsprechend. Daraus erklärt sich auch all das in den Darstellungen Callot's, was Wohlanständigkeit vermissen läßt; doch kann man sowohl von diesem, als auch von den gewagten Stücken der Stegreifkomödie sagen, daß Beides weit eher tölpisch naive Ausgelassenheit als raffiniert frivole Erotik ist.

Wien, im Herbst 1919. Dr. Karl Kloss.

BALLI DI SFESSANIA
di Jacomo Callot

Jac. Callot In. fe.

Gian Fritello. Ciurlo.

Cap. Spessa Monti.
BaGattino.

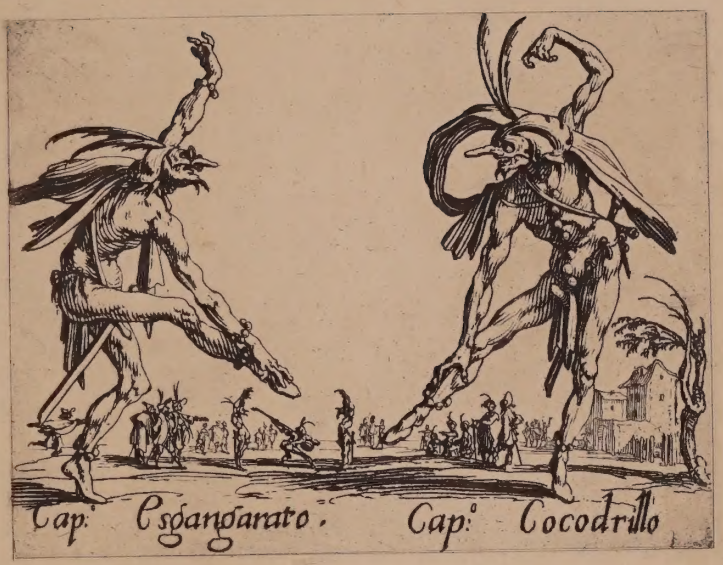
Cap.° Cerimonia. *Sig.ª Lauinia.*

Smaraolo cornuto. *Ratsa di Boio.*

Riculina.
Metzetin

Sig.ª Lucia. Trastullo.

Scapino. Cap. Zerbino

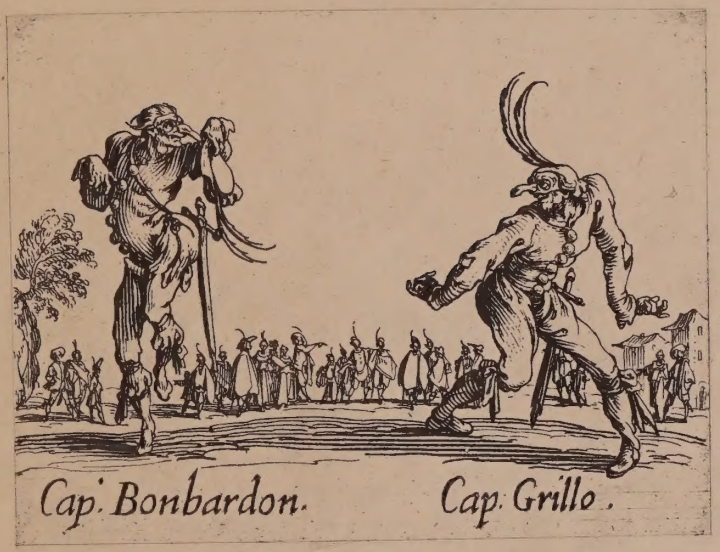

Cap: Sgangarato.
Cap.o Cocodrillo

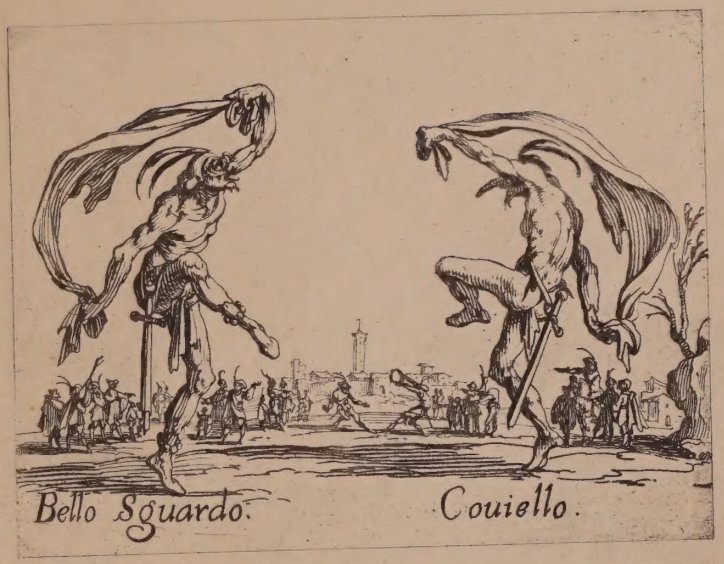
Fracischina. *Gian Farina*

Pasquariello Truonno. Meo Squaquara

Cucorongna. Pernoualla.

Scaramuccia. Fricasso.


Cap. Bonbardon.
Cap. Grillo.



Bello Sguardo. Couiello.

Franca Trippa. Fritellino.

Pulliciniello. *Sig.ª Lucretia.*

Cap.i Mala Gamba. Cap.i Bellauita.

Guatsetto. Mestolino.

Cicho Sgarra. Collo Francisco.

Cap. Cardoni. Maramao.

Cap. Babeo. Cucuba.